

SIGNIFICADO Y FUNCION DE LA MUSICA EN RUBEN DARIO

Raymond Skyrme
(Traducción de Fidel Coloma G.)

372

El problema de la música en Rubén Darío ha atraído la atención de numerosos críticos e investigadores, más o menos calificados. En verdad, la cuestión puede estudiarse desde dos perspectivas básicas: a) Desde un punto de vista fónico, encaminado a examinar los procedimientos como Darío manipula el material sonoro del lenguaje para producir una impresión de musicalidad en el lector, lo que implica, entre otros difíciles problemas, el determinar hasta qué punto es posible trasponer la música al plano del lenguaje; y b) Desde un ángulo semántico, más precisamente filosófico, que debe internarse en las concepciones pitagóricas y platónicas, que tan a menudo encontramos en la creación de Rubén Darío, y que se definen en su frase, ya famosa: "música de las ideas".

Quien primero estudió estos aspectos, con erudición notable y excelente dominio de las teorías lingüísticas, fue Erika Lorenz, en su Rubén Darío "bajo el divino imperio de la música". Studie zur Bedeutung eines ästhetischen Prinzips (Hamburgo, 1956), que nos tocó traducir al español y fue publicado en Nicaragua, en 1960, por la Academia Nicaragüense de la Lengua.

Numerosos e importantes aportes hizo Erika Lorenz en su monografía acerca de lo musical en Rubén Darío. Sin embargo, y esta es la característica de la ciencia, quedaban rasgos y enfoques que requerían un análisis detenido a la luz de otros métodos de investigación.

Es lo que intenta Raymond Skyrme en este trabajo, titulado, The Meaning and Function of Music in Rubén Darío: A Comparative Approach, presentado como tesis para optar al grado de doctor en la Universidad de Michigan, Estados Unidos.

Esta tesis, cuyo jefe del Comité de Doctoramiento fue el Profesor Juan Loveluck, reviste especial importancia por las nuevas luces que trae al análisis ideológico de la obra dariana. Tomamos del resumen inicial, la síntesis de lo que en ella se persigue:

"Esta disertación examina el significado y función de la música en la estética de Darío desde un punto de vista filosófico, comparando a Darío con cinco poetas franceses del siglo diecinueve: Hugo, Nerval, Baudelaire, Mallarmé y Saint-Pol-Roux. La base para este enfoque es el concepto pitagórico que tiene Darío de la música, como un principio ordenador y formador del universo, el cual se encarna en cuatro términos claves: armonía, número, ritmo e Idea."

El trabajo revela un profundo y detenido conocimiento de la obra dariana en prosa y verso, así como de los poetas franceses con quienes se le compara. El método comparativo que aplica, permite iluminar muchos pasajes oscuros en la poesía dariana y establece indudablemente bases irrefutables para futuras interpretaciones.

Presentamos a los lectores interesados el primer capítulo de esta investigación, pues estamos ciertos de que será un útil elemento de juicio para los estudiosos de la obra dariana. Esperamos publicar, en las prensas de la Universidad Nacional, la obra completa, que nos ha sido posible consultar gracias a la generosidad invariable de nuestro buen amigo don José Jirón.

Sobre el procedimiento de traducción, unas palabras: En la edición definitiva, en forma de libro, reproduciremos los textos en francés que cita a menudo el autor. En esta publicación nos hemos limitado a dar la versión castellana. En el caso de los títulos de poemas o libros, primero va el original y, entre paréntesis, la traducción textual. Acerca de la obra de Schuré, tantas veces citada, conocemos una edición argentina: Eduard Schuré. Los grandes iniciados. Rama-Krishna-Hermes-Moisés-Orfeo-Pitágoras-Platón-Jesús. Buenos Aires, "El Ateneo", 1969. (Trad. de Fernando Morente). Es obra fundamental para entender muchas alusiones de Darío.

Este trabajo se realiza como parte de las actividades de la Cátedra "Rubén Darío". Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua.

El Armonioso Enigma que es Ritmo de la Esfera.

"Es la sinceridad y la profundidad de visión de un hombre", anota Carlyle, "la que hace de él un poeta. Ve bastante profundo, y verás musicalmente; el corazón de la naturaleza es música por todas partes, siempre que puedas alcanzarlo." (1) Esta visión del mundo figura entre los usos más frecuentes y de mayor alcance que Darío hace de la terminología musical y fue común a muchos poetas decimonónicos que, en mayor o menor grado, tuvieron un concepto pitagórico de la realidad. Creían, en otros términos, que el universo estaba gobernado por el número, la armonía y el ritmo, que su esencia era musical. (2) Esta creencia es responsable por muchos símbolos y metáforas que Darío elaboró con términos musicales y en última instancia determina su comprensión de la función del poeta, del proceso creador y de la naturaleza de la poesía. En el presente capítulo primero, analizaré los elementos pitagóricos en la visión dariana del mundo, tanto en su poesía como en su prosa, para ver cómo corresponden al pitagorismo de tres poetas franceses ochocentistas: Nerval, Hugo y Baudelaire. Clave inmediata para este análisis es la significación que Darío concede al término *armonía*.

Es posible que Darío se iniciara en los misterios de Pitágoras y sus doctrinas en el libro de Edouard Schuré, *Los grandes iniciados*. (8) Esta obra aclara muchas alusiones filosóficas de Darío a la vez que es una fuente interesante de comparación para algunas de sus imágenes. De acuerdo con Schuré, la exploración que hizo Pitágoras de algunas doctrinas esotéricas tempranas, se inspiró en el deseo de descubrir "el lazo, la síntesis, la unidad del gran Todo." (9) Su meditación sobre las constelaciones le trajo la revelación de que "cada uno de estos mundos tiene su propia ley, y todos en conjunto se mueven según un Número y en una armonía suprema". (10) Esta idea fue formulada más tarde en una ciencia de los números, en la cual le fue permitido al discípulo percibir la unidad esencial del universo. "Se le dejaba entrever esta verdad", continúa Schuré, "a través de lo que se le decía de los poderes de la Música y del número. Pues los números, enseñaba el maestro, contienen el secreto de las cosas y Dios es la armonía universal." (11)

Sea que Darío fuera deudor de Schuré o de alguna otra fuente, o sea que, como cree Octavio Paz, (12) haya llegado intuitivamente a su visión del mundo, su conclusión acerca de la naturaleza del universo es la misma: "por dondequiera nos halaga la maravilla del ritmo, reina la música en su sentido original; al mandato de una lógica imperiosa, todo se mueve obedeciendo al número". (13) Uno de los "verdaderos adoradores del santo culto que renueva a Pitágoras" (III, 55), Darío considera que la armonía constituye un principio básico en la estructura del universo y un factor determinante en su propia postura poética.

El término *armonía*, sin embargo, está asociado estrechamente en la poesía dariana con la noción de *ritmo*. Armonía, parece, significa más que una relación estática de las partes con el todo, que puede expresarse mediante el número. Poeta más que filósofo, parece haberla concebido como el resultado de una relación dinámica, como el producto de una rítmica fuerza vital que lo penetra todo. Esta noción, que contradice la noción generalmente aceptada de que la base del pitagorismo es la armonía y el número, es destacada por Vasconcelos en su interpretación estética de la doctrina pitagórica. Una concepción tradicional, reclama, "hace del pitagorismo una mecánica de lo estable, una mecánica estática, norma de un absoluto concebido como infinito obscuro e inmóvil. En cambio, la versión estética de la tesis pitagórica no termina en el concepto de armonía ni en el de número. En ella número y armonía son la expresión de un ritmo, al que se subordinan ambos." (14) Esta concepción del ritmo es descrita por Octavio Paz como "fuente de la creación poética y como llave del universo" y como característica de "los grandes románticos y simbolistas." "El modernismo", prosigue, "se inicia como una estética del ritmo y desemboca en una visión rítmica del universo." (15) Darío expresa precisamente esta visión rítmica del universo cuando habla del "ritmo de la esfera" o del "ritmo invisible de la música del mundo", y siente su pulso dentro de él mismo en "el ritmo que pienso". (16) Evoca el ritmo, al cual armonía y número se subordinan, en "Era un aire suave . . ." donde "el hada Armonía ritmaba sus vuelos" (V, 765), y lo describe como un "ímpetu oculto" en "Marina":

*Mar armonioso,
mar maravilloso,
de arcadas de diamante en que se rompe en vuelos
rítmicos que denuncian algún ímpetu oculto.* (V, 919)

En otro contexto Darío se refiere al "ritmo que vibra en el corpúsculo" (V, 864) y al del alma inspirada a la creación, que "así sueña, así vibra y así canta". (V, 864) El empleo que hace Darío del verbo *vibrar*, que ocurre en varias otras ocasiones en el mismo contexto de ritmo, (17) recuerda otro pasaje de Schuré que describe "la gran alma del mundo, la substancia vibrante y plástica que maneja a su voluntad el soplo del Espíritu creador. Sus océanos etéreos sirven de cemento entre todos los mundos . . . Todavía más este fluido sutil forma organismos vivientes semejantes a los cuerpos materiales." (18) Aunque la terminología de Schuré es diferente, el principio que describe es esencialmente el mismo que la noción de ritmo en Darío y en Vasconcelos.

La concepción de Darío del término *armonía* (y de las nociones relacionadas de *número* y *ritmo*) es de capital importancia en su estética porque abre camino

a varios otros elementos pitagóricos en su visión del mundo. Aunque estos elementos no están expresados por sí mismos en la terminología musical, dependen directamente de su concepción de la armonía, que implica, como ellos, un principio básico unificador. Cornford describe este principio como "la comunidad fundamental de la naturaleza. El mismo orden (*cosmos*) o principio estructural se encuentra en gran escala en el universo y en pequeña escala en el individuo, esto es, en aquellas partes del universo que son totalidades en sí mismas, vale decir, seres vivientes." (19) De acuerdo con Schuré, este principio de unidad o de unicidad lo expresó Pitágoras en su ciencia de los números por medio del símbolo de "la gran Mónada . . . Pitágoras lo llamaba el Uno primero compuesto de armonía, el Fuego macho que penetra todo, el Espíritu que se mueve por sí mismo, lo Indivisible y el gran No-Manifestado . . . " (20) En su manera grandilocuente, Vasconcelos expresa la misma idea: "La sustancia se compone de los contrarios, pero tiene como esencia la unidad de la armonía. Esta unidad no es ya el uno cuantitativo, sino el ser primero, el principio increado." (21)

Este principio de la unidad cósmica fue de vital importancia para Darío y para todos aquellos poetas franceses decimonónicos que, como él, tuvieron una visión pitagórica del mundo. Pero todos ellos mostraron una sensibilidad moderna al creer que esta unidad se había quebrantado. En consecuencia, lo que encontramos en el pitagorismo del diecinueve es lo que Octavio Paz describe como "la nostalgia de la unidad cósmica." (22) Esta se expresa en las imágenes musicales de Darío con el empleo del término *armonía* pero también con el uso de la mitología, especialmente a través del símbolo de Pan, que es una extensión de la imagen musical por su asociación con la *flauta*. Una de las expresiones más claras de la nostalgia dariana por la perdida unidad cósmica ocurre en "Extravagancias", donde exclama que

*La vida será bella cuando el Mundo
sea un canto de rítmica armonía
que se cante triunfante en el profundo
que separa todavía ! . . . (23)*

Lamenta la pérdida de una faceta de la universal armonía y la encarna en el mito de la muerte de Pan. (24) Mito, sin embargo, que Darío se niega a aceptar. En los poemas (por ejemplo, "Yo soy aquél . . .") en los cuales evoca su mundo ideal de serenidad y armonía la figura de Pan está constantemente presente; en muchas otras el propósito de Darío es proclamar "su vuelta en el concierto maravilloso de sus siete cañas." (V, 977). Aunque puede haber sido desterrado,

*Pan vive; nunca ha muerto. Las selvas primitivas
dan cañas a sus manos velludas, siempre activas (V, 1218)*

Darío afirma no sólo la presencia de Pan sino que su inmortalidad, y exclama en "Momotombo" que "el gran

Pan de la inmortal" voluntad estará presente todavía cuando "luchen sonando . . . las siete cañas y la trompeta del Juicio Final." (25)

La preocupación de Darío por el mito de la muerte de Pan es análoga a la presentación filosófica de la supresión de Dionisios en el "Nacimiento de la Tragedia" de Nietzsche. (26) La tragedia ática, nacida en la primera era apolínea y en la segunda dionisíaca por la revitalización del decaído mito homérico por acción del recién nacido genio de la música dionisíaca, murió, de acuerdo con Nietzsche, a causa de la estética socrática. El espíritu dionisíaco permaneció soterrado y esto, unido a la pérdida del mito, es la causa de la esterilidad y del frenesí de la sociedad moderna. Nietzsche formulaba en "El Origen de la Tragedia" un sentimiento que se había convertido en tema corriente en la poesía del diecinueve. Nerval lo expresó a través del arquetipo de la madre reconciliadora, que, encarnado en el símbolo de Isis, la Santa Virgen, la Reina de Sheba, lo devolvería a su perdida inocencia y unicidad con el universo. (27) Con la misma iniciación esotérica de Nerval, aunque sin su sincretismo, Baudelaire expresó en "La giganta" similar nostalgia por la serenidad y comodidad del paraíso preadánico, donde él pudiera

*Dormir perezosamente a la sombra de sus senos,
como una aldea apacible al pie de una montaña. (28)*

Mallarmé en "las ventanas" echa de menos la pureza de "un cielo anterior en donde florecía la belleza," (29) y Rimbaud en "Después del Diluvio", una era antediluviana: "pues después que ellos (los Diluvios) se disiparon — ¡oh las piedras preciosas escondiéndose y las flores abiertas! ¡es un fastidio! y la Reina, la Hechicera que enciende su brasa en la olla de barro, no querrá jamás contarnos lo que sabe y que nosotros ignoramos." (30)

La nostalgia dariana por la perdida unidad es, por consiguiente, un tema característicamente moderno. Pero su visión de la armonía universal sólo parcialmente se expresa en el símbolo de Pan y sus cañas. Este aspecto de su empleo de las imágenes musicales se completa con el símbolo de Apolo y la lira. El dualismo de Pan y Apolo en Darío no es el de fuerzas contrarias sino complementarias. Tal como Isis, la Reina de Sheba, la Santa Virgen, Beatriz, y Aurelia en Nerval, los símbolos de Pan y Apolo son aspectos equivalentes del mismo arquetipo de unidad cósmica y deben ser equiparados con los de la Diosa (Palas, Diana, Venus, etc.) y Cristo:

*Cristo está sobre el brillo del día de diamante;
mas Pan y Apolo y la potente diosa velan
por la salud de la vibrante tierra. (31)*

El deseo de Nietzsche por la armoniosa unión de lo apolíneo y lo dionisíaco fue, pues, también el ideal de Darío. "El secreto de todo ritmo y pauta", él sabía, yace, en las palabras de "La sátiresa",

*"en unir carne y alma a la esfera que gira,
y amando a Pan y Apolo en la lira y la flauta,
ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira." (V, 849)*

Esta unión de carne y alma tiene significación moral, filosófica y estética. La muerte de la tragedia, según Nietzsche, ocurrió cuando el verdadero éxtasis dionisíaco ("carne") dio paso a la emoción furiosa, y la contemplación apolínea ("alma") a las frías ideas paradójicas. Nació cuando los dos agentes se desenvolvieron en estricta proporción, cuando el entero mundo de los fenómenos convocados a ser por el espíritu dionisíaco eran captados y mantenidos en vida por el apolíneo. Darío comprendía cuán esencial era la armonía entre lo pánico y lo apolíneo, no sólo para el arte, sino también para un equilibrado desarrollo de cuerpo y espíritu, pasión e inteligencia en la naturaleza humana. En la "selva sagrada" de su mundo ideal ocurre este equilibrio, un dualismo de fuerzas que se enriquecen mutuamente sin destruirse, expresado a través de los símbolos de la mariposa ("Psiquis, dulce mariposa invisible") (V, 911) y del fauno

*Hipsipila sutil liba en la rosa,
y la boca del fauno el pezón muerde. (32)*

"La armonía del gran Todo" surge de este dualismo. La exclamación "¡toda la flauta! . . . ¡toda la lira!" (V, 865) es la manera dariana de decir que se debe adorar, en palabras de Nietzsche, "en el templo de ambas deidades". (33)

La armoniosa "selva sagrada" de "Yo soy aquél . . ." es sinónima del "Bosque ideal que lo real complica" (V, 863). Ambos símbolos encarnan la noción de la unidad cósmica. Al usar la palabra "ideal" Darío iguala el principio de unidad simbolizado por **armonía, número y ritmo** con la Idea platónica "y se atreve a proclamar el triunfo de la Armonía y de la Idea" (IV, 755). La implicación en **armonía, número y ritmo** de que la esencia de la unidad cósmica es musical, está contenida también en **Idea**. Cuyo sentido parece ser que la visión del fenómeno más insignificante hace a Darío constantemente consciente de ella: "de poner los ojos en una rata nace una música de ideas, y aun de ver la ropa lavada que tiende la madre en la aldea. Cada paso en la existencia da nacimiento a una lírica expansión. Interpreta el tiempo, el número, el espacio." (I, 541) Aunque el empleo que hace Darío de **Idea** para describir su concepto de la calidad esencialmente musical del universo es menos frecuente que el de **armonía**, es ciertamente no menos importante. La connotación musical en su uso del término es indispensable para su concepto del proceso creador y de la naturaleza de la poesía, donde la palabra aparece frecuentemente en expresiones tales como "armonía ideal" y "música ideal".

La fusión que hace Darío de los conceptos pitagóricos y platónicos es típica de la manera cómo asigna similar

valor poético a términos simbólicos de diverso origen: religioso, mitológico o filosófico. Puede ser resultado de su perspectiva ecléctica, en la cual diferencias de esa naturaleza estaban sometidas a las exigencias poéticas. (34) Pero pudo encontrar tal vez un precedente para ello en la reseña que hace Schuré de Platón: "Nada más fácil que volver a encontrar las diferentes partes de la doctrina esotérica en Platón y que describir al mismo tiempo las fuentes donde se nutrió. La doctrina de las ideas tipos de las cosas expuestas (sic) en el Fedro, es un corolario de la doctrina de los Números sagrados de Pitágoras." (35) El Justo (que Platón define en la **República** como la "armoniosa condición" del hombre interior (36) lo relaciona Schuré con "lo Bello intelectual, esa luz inteligible, madre de las cosas, animadora de las formas, substancia y órgano de Dios", (37) que muestra una fuerte semejanza con la descripción dariana de Palas en "La Dea":

*toda belleza humana ante su luz es fea;
toda visión humana, a su luz es divina;
y ésa es la virtud sacra de la divina Idea
cuya alma es una sombra que todo lo ilumina. (V, 819)*

Trata el tema de "La Dea" en forma más completa en "Palas Atheneia", donde "la luminosa Dea" se describe como "la cósmica Doncella", "la Idea inmortal". (V. 1464-5) El principio de unidad que Palas Athena simboliza en este poema es calificado en los mismos términos en un pasaje de **Thréicis** de Quintus Aucler, citado por Nerval en **Les Illuminés**: (Los iluminados). "Es preciso que exista un ser único, universal, que sostenga el destino de todos los seres en sus manos y el cual sea su principio . . . Es el logos, el verbo inefable; es la diosa Palas . . . ; es la fuerza de la naturaleza y producción de todos los seres . . . la luz que ilumina a todo hombre que viene al mundo." (38) Que la **Idea** de Darío es simbólica de la fuerza unificadora, análoga a su uso de **armonía, número y ritmo**, es evidente en las líneas finales de "Por el influjo de la primavera":

*¡Y todo por tí, oh alma!
Y por tí, cuerpo, y por tí,
idea, que los enlazas. (V, 897)*

La misma concepción platónica de **Idea** subraya el retrato dariano de "ese idealista, ese platónico" Puvis de Chavannes, que "siempre obediente a las sublimes matemáticas, a la geometría de las proporciones y de los rasgos . . . habifó un palacio esencial, en el país sideral de los prototipos, viviendo en la atmósfera de la idea pura . . ." (IV, 924)

Pero, mientras Darío exalta, a través de **armonía, número, ritmo e Idea**, lo que llama "la tendencia a nuestra unidad" (IV, 1024), igualmente lo fascina, en palabras de Octavio Paz, "la pluralidad en que se manifiesta". (39) Concepto al cual Coleridge denominaba "multitud en la unidad" (40), que es totalmente consistente con la doctrina pitagórica de la armonía y de

las relaciones entre el macro y el microcosmos, que Lornford define como sigue: "La criatura viviente (alma o cuerpo) es la unidad individual o microcosmos; el mundo, o macrocosmos, es semejante a una criatura viviente con un cuerpo y un alma. Los individuos reproducen el todo en miniatura; no son meras fracciones, sino **partes análogas** del todo que los incluye . . . La fórmula de aquella idéntica estructura que se repite en el universo y en sus análogos, es la armonía." (41)

La inscripción delfica "Conócete a ti mismo y conocerás el Universo y a los dioses" tiene su eco en Darío en sus sonetos de "Las ánforas de Epicuro". "Alma mía, perdura en tu idea divina" (V, 855) es calificada en "Ama tu ritmo", cuando Darío añade: "eres un universo de universos" (V, 850), punto de vista que Hugo expresa en "Magnitudo parvi": "Un alma es más grande que un mundo" (42). Darío resume la fascinación que le causa la pluralidad en que se manifiesta la unidad cósmica, cuando dice en "Ama tu ritmo":

*La celeste unidad que presupones,
hará brotar en ti mundos diversos,"* (V, 850)

y cristaliza la idea pitagórica de las relaciones entre el macro y el microcosmos en "A propósito de Mme de Noailles": "Nuestra voz es una unidad individual en la voz total infinita, y . . . nuestro minúsculo espejo interior es en realidad tan vasto que en él se mira todo lo que existe" (I, 301)

Cuando Darío describe su visión del universo como el de un "Bosque que lo real complica" (V, 863) emplea el verbo "complica" en su sentido original de "envuelve". En los términos de su metáfora es el universo una selva singular en la cual las ramas, aparentemente distintas, pero realmente análogas, de sus múltiples árboles se entrelazan. Para el ojo poético los que parecen ser "mundos diversos" se presentan en sí mismos en lo que realmente son: "Las apariencias se expresan, se entrelazan las alegorías" (I, 541-2). El ojo no poético, por otra parte, no puede, por así decirlo, ver el bosque a causa de los árboles.

El símbolo de la selva, que aparece en "La canción de los osos" como "la selvosa catedral" (V, 1138), recuerda tanto el "bosque sagrado" descrito en Schuré como el lugar donde ocurrían los misterios pitagóricos de iniciación (43), como la "selva de símbolos" en el verso inicial del cuarteto baudelaireano de "Correspondencias":

*La natura es un templo donde vivientes pilares
dejan a veces escapar confusas palabras;
el hombre allí pasa a través de una selva de símbolos
que lo observan con miradas familiares."* (44)

Natural consecuencia de la creencia en la armonía pitagórica es la teoría de las correspondencias o de las analogías universales, que expresa el soneto de Baudelaire, (45) Cada parte no sólo es análoga a toda otra parte, sino también al todo, que en sí mismo es un reflejo del mundo platónico de las Ideas o Formas, que está más allá de las apariencias (el "bosque ideal" de Darío). En la "armoniosa floresta" del universo dariano, así como en el soneto de Baudelaire, todo está correlacionado, "y eco y perfume son una sola armonía" (V, 1414). Pero la sinestesia "dispersión del ser en formas, colores, vibraciones", (46) es sólo un aspecto de la teoría de las correspondencias en Darío. La idea de unidad, pluralidad y la interrelación de elementos aparentemente heterogéneos se encarna en la figura del monstruo y en la metáfora de unión, la "inefable cópula de todo lo existente". (47) El monstruo no sólo ejerce una función mitológica en la obra dariana; es tanto el resultado como el símbolo de unión y expresa "un ansia del corazón del Orbe" (V, 800), por lo que Darío describe en Historia de mis libros como "la concorde unidad del universo" (I, 202).

*pues en su cuerpo corre también la esencia humana,
unida a la corriente de la savia divina
y a la salvaje sangre que hay en la bestia equina.* (V, 797).

Pero el sátiro, la sirena y Pan mismo desenvuelven la misma función:

*Pan junta la soberbia de la montaña agreste
al ritmo de la inmensa mecánica celeste.* (V, 801)

Junto a estas figuras que encarnan la unión de lo humano y lo animal, a menudo Darío evoca caracteres mitológicos que son compañeros en unión con los Dioses, tales como Pasifae, quien "con la bicorne bestia . . . se ayunta" (V, 801) y Leda:

*Ante el celeste, supremo acto,
dioses y bestias hicieron pacto.*

En el mismo poema Darío se dirige al cisne, mitológico agente de aquel pacto y emblema de la armonía y universal correspondencia:

*Las dignidades de vuestros actos,
eternidades en lo infinito,
hacen que sean ritmos exactos,
.....
De orgullo olímpico sois el resumen,
¡oh blancas urnas de la armonía: (V, 893)*

El cisne, como puede volar y nadar, es también vínculo entre los elementos aire y agua y es una de las muchas criaturas simbólicas que implican una doble función: la tortuga y el cangrejo anfibios, el murciélago, la mariposa y la lechuza de Palas Atenea, que

*mira hacia atrás, o hacia adelante,
lo que se acerca, lo distante,
y lo que acaba y lo que empieza. (V, 1465)*

"El secreto de la bestia", como el de todo fenómeno natural, es que el valor de toda criatura está relacionada con el todo:

*Ni es la torcaz benigna ni es el cuervo protervo:
son formas del Enigma la paloma y el cuervo. (V, 797)*

El universo y todas sus partes relacionadas, "las voliciones íntimas de las cosas, los secretos del vínculo, las correspondencias de las plantas y de los animales" (I, 542) en sí mismos corresponden a una realidad profunda que yace más allá y que lo gobierna todo. Por esto amonesta en "Filosofía" a la araña, al sapo, al cangrejo y al molusco para que se reconozcan ellos mismos por lo que son:

*enigmas siendo formas;
dejad la responsabilidad a las Normas. (V, 909)*

Las mismas normas preestablecidas, análogas a las ideas platónicas y al principio de armonía en la unidad que vimos antes, reaparece en "La canción de los pinos", donde Darío dice de sí mismo

*Préteritas normas
confirman mi anhelo, mi ser, mi existir. (V, 1009)*

La teoría de las correspondencias, que es corolario de la creencia dariana en la armonía universal, a su vez está relacionada estrechamente con el concepto de un universo animado y con la teoría de la trasmigración de las almas. De acuerdo con Octavio Paz, "en toda la poesía modernista resuena un eco de los "vers dorés" (versos dorados), (48) de Nerval. Pudo haber agregado el cuarteto inicial de "Correspondencias" de Baudelaire y "Lo que dice la boca de sombra" de Hugo, en la cual se revela el "misterio inaudito" del universo:

*Todo habla. Y ahora, hombre, ¿sabes tú por qué
todo habla? Escucha bien. ¡Es que los vientos, ondas, llamas
árboles, arbustos, rocas, todo vive!*

Todo está lleno de almas. (49)

La función del "Coloquio de los centauros" en la poesía dariana es análoga a la que cumple "Lo que dice la boca de sombra" en *Las contemplaciones* pues allí cristaliza muchas de sus ideas acerca del "terrible misterio de las cosas". La primera revelación de la "boca de sombra" de que todo posee un alma en la naturaleza, la expresa el centauro Quirón, en el poema dariano, cuando afirma que "sobre el mundo tiene un ánima todo". (V, 801). Resume en esta línea dos discursos anteriores en el mismo poema y varias referencias en otros, que invitan a compararlo con los "Versos dorados",

no sólo porque expresan las mismas ideas sino también porque existe una notable semejanza de vocabulario entre ellos.

El título de Nerval deriva de los "Versos dorados" de Pitágoras transcritos por Hierocles de Alejandría. El poema comienza por una cita (atribuida a Pitágoras, pero no en los "Versos dorados" originales): "¡Y qué! itodo es sensible!" (50) Comienza con un rechazo del hombre que, en su orgullo, se considera superior al resto de la naturaleza y es inconsciente de su santidad. La afirmación central del poema de que todo está animado en la naturaleza, aparece en la segunda línea: "La vida estalla en toda cosa". Esta creencia es proclamada dos veces por Quirón: "sobre el mundo tiene un ánima todo" y "las cosas tienen un ser vital" (V, 796), que evoca no sólo el verso de Nerval sino también la imagen inicial de "Correspondencias", donde la naturaleza es comparada con un templo de vivientes pilares. Nerval expresa la santidad de la naturaleza por su alusión al logos **dador de vida**, en la línea: "A la materia misma un verbo va agregado" y Baudelaire sugiere esto en su metáfora del templo. Darío se refiere a menudo a "la sagrada selva" (V, 863) y "la sagrada Naturaleza" (V, 796) y recuerda la imagen baudelaireana en la "selvosa catedral" (V, 1138), como ya anotábamos antes. También recuerda el "verbo" de Nerval cuando describe la naturaleza como el "universal resumen de la suprema fuerza, de la virtud del Numen" (V, 796).

A continuación Nerval enfoca la atención en el reino animal: "Respeta en la bestia un espíritu actuante". Ya hemos visto que "el monstruo expresa un ansia del corazón del Orbe" (V, 800), y en "Nemrod está contento":

*El tigre ruge: "¡Vivo!"
"¡Siento!", brama el león.*

Como Darío va a proclamar en este poema:

*La sangre de las bestias
es roja bajo el sol;
la esencia de sus vidas
cual las del hombre son. (V, 1430)*

En "Cleopompo y Heliodemo" la idea de un alma universal va asociada con el principio unificador del ritmo o armonía, cuando

*en la pupila enorme de la bestia apacible,
miran como que rueda en un ritmo invisible
la música del mundo. (V, 921)*

El reino vegetal también está animado: "Cada flor es un alma brotada a la Naturaleza", afirma Nerval. Darío expresa más a menudo esto en su descripción de los árboles, como cuando Quirón afirma que "cada hoja de cada árbol canta un propio cantar". (51) Esto es

lo que subraya su personificación: en "Los olivos", donde ellos dicen poseer "gestos voluntades y ademanes de vivos" (V, 1395), o en "La canción de los pinos", donde el pino es descrito como "un árbol que piensa y que siente". (52)

En el mundo mineral "un puro espíritu se acrece bajo la corteza de las piedras". Nerval compara este espíritu con "un ojo naciente cubierto por sus párpados", imagen que reaparece en la descripción que hace Grineo de "los vivos ojos rojos del alma del rubí" (V, 801), y que también puede encontrarse en Hugo: "¡Oh! ¡qué ojos fijos abiertos. En los guijarros profundos, fosos de almas!" (53) Darío resume la esencia de los "versos dorados", de que todos los fenómenos expresan el mismo principio subyacente, en el himno de Abantes al

*germen que entre las rocas y entre
las carnes de los árboles, y dentro humana forma,
es un mismo secreto y es una misma norma.* (V, 796)

La diferencia entre lo mineral, vegetal, animal y humano, reside sólo en su apariencia exterior: "Nada más que maneras expresan lo distinto". (V, 921)

En su artículo sobre "La vida de las abejas" de Maeterlinck, Darío amplifica la noción de un universo enteramente animado y de su correspondencia con el alma humana: "¿Quién no ha visto, con la ayuda del pensamiento y de la imaginación, gestos y ademanes en los árboles, coquetería, o modestia, o lujuria, o voluptuosidad, u orgullo en el imperio floral? El buen sentido de las naciones ha hecho muy justas denominaciones simbólicas, y el sencillo y antiguo 'lenguaje de las flores' contiene una crecida cantidad de correspondencias, como diría un swedenborguiano . . . Maeterlinck . . . observa la íntima volición de las vegetales familias y . . . une con una suerte común el alma de las flores con el alma de los hombres". (I, 470-2)

Pero él introduce en este artículo el concepto pitagórico de la transmigración de las almas, cuando admite que "se llega a imaginar que algo que se relaciona con lo humano obra en la planta después de misteriosas y extraordinarias metamorfosis" (I, 470). Esta creencia en el ciclo de las existencias está tratado con extensión en Schuré, aparece en Baudelaire y más frecuentemente en Hugo y Nerval. Darío lo explota en muchas ocasiones, tanto en poesía como en prosa, a menudo con el símbolo de la mariposa o por alusiones al mito de Psique.

Schuré presenta este aspecto de la doctrina pitagórica en su descripción la "historia celeste de Psique":

*¿Qué es el alma humana? Una parcela de la
gran alma del mundo, una chispa del espíritu
divino, una mónada eterna . . . Para devenir
lo que ella es en la humanidad actual, ha sido*

*preciso que atraviere todos los reinos de la
naturaleza, toda la escala de los seres, desarro-
llándose gradualmente por una serie de innu-
merables existencias . . . Fuerza ciega e indis-
tinta en el mineral, individualizada en la planta,
polarizada en la sensibilidad y en el instinto
de los animales, tiende hacia la mónada cons-
ciente en su lenta elaboración; y la mónada
elemental es visible en el animal más inferior . . .
Las almas que existen en el estado de germen
en los reinos inferiores allí residen sin salir
durante inmensos períodos, y sólo después de
grandes revoluciones cósmicas pasan a un reino
superior cambiando de planeta . . . Lo que
constituye la esencia de cualquier hombre ha
debido evolucionar durante millones de años
a través de una cadena de planetas y los
reinos inferiores, conservando a través de todas
sus existencias un principio individual que la
sigue por doquiera.* (54)

Según Marasso, Schuré es una de las muchas fuentes probables del pitagorismo dariano, especialmente tal como se manifiesta en el "Coloquio de los centauros". (55) Sin embargo, mi razón principal para esta larga cita de Schuré, no es tanto sugerir una influencia, como dar un resumen bastante conciso de la teoría de la transmigración de las almas. El "Coloquio de los centauros" ofrece una de las expresiones más evidentes y mejor conocidas del tema del ciclo del renacimiento y expone esta idea claramente al comienzo del poema: "He aquí que renacen los lauros milenarios" (V, 795). Pero el recuerdo de lo que Darío describe en "Henri de Groux" como "esas cosas raras e inexplicables que supiéramos de otras existencias" (I, 399) alcanza una expresión más firme y personal en "Reencarnaciones":

*Yo fui coral primero,
después hermosa piedra,
después fui de los bosques verde y colgante hiedra;
después yo fui manzana,
lirio de la campiña,
labio de niña,
una alondra cantando en la mañana;
y ahora soy un alma
que canta . . .* (V, 1249)

Esta serie de reencarnaciones no se adhiere estrictamente al modelo ascensional de mineral, vegetal, animal y humano, que describe Schuré. Este recuento puede contrastarse con uno similar de Hugo:

*Yo he sido primero, en las viejas edades,
una alta montaña llenando el horizonte;
luego, alma todavía ciega y quebrantando mi prisión,
yo subí un grado en la escala de los seres.
Yo fui una encina, y tuve altares y sacerdotes.*

*Y yo lanzaba ruidos extraños al aire.
Luego yo fui un león soñando en los desiertos,
Hablando a la noche sombría con su voz rugiente.
Ahora yo soy hombre y yo me llamo Dante. (56)*

Hay dos razones posibles para esta aparente distorsión, una de las cuales puede encontrarse después en la descripción de Schuré del mito de Psique, donde subraya la ley de "la repercusión de las vidas". Conforme a esta ley, "las acciones de una vida tienen su repercusión fatal en la vida siguiente . . . Para Pitágoras . . . cada existencia es la recompensa o el castigo de la precedente . . . En esta serie, puede haber progreso hacia la espiritualidad y hacia la inteligencia, como puede haber regresión hacia la bestialidad y hacia la materia". (57) Esta calificación de la teoría original, que también puede hallarse en Hugo, (58) puede explicar el cambio de "labio de niña" a "alondra" en "Reencarnaciones". Más probable parece, no obstante, que esta aparente irregularidad en la serie de reencarnaciones descrita, sea el resultado de una exigencia lírica antes que de una ley filosófica, dado que Darío está expresando sus sentimientos personales más que exponiendo un sistema filosófico. (59)

En su larga descripción de las múltiples reencarnaciones de Psique, Schuré anota que "la poesía griega . . . ha comparado el alma al insecto alado, ya gusano de tierra, ya mariposa celeste. ¿Cuántas veces ha sido crisálida y cuántas mariposa?" (60) La imagen de la crisálida y mariposa aparece varias veces en Darío para describir el alma en sus intentos de escapar a la prisión de la carne. "La pobre princesa" de la "Sonatina",

*quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
tener alas ligeras, bajo el cielo volar,*

y exclama: "¡Oh, quién fuera hipsipila que dejó la crisálida!" (V, 774, 5). El alma del poeta en "Divina Psiquis . . ." es una "dulce mariposa invisible" que vive "prisionera de extraño dueño" (V, 911). El proceso de trasmigración se describe por el mismo símbolo de la mariposa en "La anciana". La muerta rosa se transforma y adquiere nueva vida gracias al Hado:

*"Ella en mis labios pone la mágica armonía
con que en mi torno encarno los sueños de mi rueca".*

"La anciana" celebra la alegría de la primavera y del renacimiento "dándoles vida y vuelo a estas hojas de rosa" (justamente como en un poema posterior "en carne viva/renacieron ansias muertas"), y de sus dedos "voló la rosa seca como una mariposa" (V, 849-850). El sentido de esta última línea se aclara con la siguiente estancia de "Canción de carnaval":

*Para volar más ligera
ponte dos hojas de rosa,*

*como hace tu compañera
la mariposa,*

que Darío glosa en "Preludio de carnaval": "Psiquis tomaba dos pétalos de una rosa mística, los prendía a sus hombros y es así como mariposeaba en las estrellas" (IV, 982).

La misma imagen de la mariposa, empleada para describir el proceso de la reencarnación, ocurre en el **Viaje a Oriente** de Nerval. Cuando le dijeron a Nerval que la solidez de la envoltura de las momias egipcias era "para impedir la destrucción de los cuerpos embalsamados que, según las ideas del tiempo, deberían renacer al cabo de una cierta revolución de los astros", él contestó: "En el fondo . . . , son verdaderas crisálidas humanas cuya mariposa todavía no ha salido. ¿Quién nos dice que no vayan a brotar algún día?" Con la misma reverencia ante la santidad de todo fenómeno que expresó en los "Versos dorados", agrega: "Siempre he mirado como impiedad el desnudamiento y la disección de las momias de estos pobres egipcios". (61)

Nerval creía tan firmemente en la doctrina de la transmigración de las almas, que estaba convencido de que él era la reencarnación de caracteres históricos o mitológicos. Un ejemplo iluminador de esto puede encontrarse en su carta a Alejandro Dumas, en la que explica su dilema al tratar de escribir un cuento sobre "un personaje que ha figurado . . . hacia la época de Luis XV, bajo el seudónimo de Brisacier". Su problema es que el escritor no puede inventar sin identificarse con el personaje creado por su imaginación. Nerval sigue presentando la consecuencia de este problema: "Se llega, por decirlo así, a encarnarse en el héroe de la imaginación de uno, de tal modo que su vida se convierte en la nuestra . . . Lo que no hubiera sido más que juego para Ud. (Dumas) . . . se había convertido para mí en una obsesión, en un vértigo. Inventar, en el fondo, es recordarse, ha dicho un moralista; al no poder encontrar las pruebas de la existencia material de mi héroe, he creído de pronto en la transmigración de las almas, no menos firmemente que Pitágoras o Pierre Leroux". (62) De acuerdo con Jean Richer, "ciertos elementos de origen libresco mezclados a recuerdos reales o a sueños, se han integrado tan perfectamente que se han convertido en el tejido mismo de la conciencia de Nerval", que también creía ser la reencarnación de Adán, Fausto y Orfeo. (63)

Lo que Darío llama "el hallazgo, en la profundidad del propio ser, de lejanas señales, de signos perdidos en la complicación de largas transmigraciones, en que se reconoce algo de la personalidad vencedora sobre el tiempo" (III, 542), puede haber inspirado en parte el poema "Metempsícosis", en el cual reclama un similar e ilustre ascendiente, Rufo Galo,

*un soldado que durmió en el lecho
de Cleopatra la reina. (V, 962)*

La reminiscencia de previas encarnaciones fue un tema poético común en el siglo diecinueve. Hugo "charla con todas las voces de la metempsicosis" (64) y Nerval en *Las hijas del fuego* se refiere a "la serie de todas mis existencias anteriores", que ha vivido en previas existencias

*en las voluptuosidades calmas,
en medio del azur, de las ondas, de esplendores.* (65)

Y hay una fuerte sugerencia de metempsicosis en la

*selva de símbolos
que lo observan con miradas familiares.* (66)

A consecuencia de este recuerdo de pasadas encarnaciones, es que el hombre es perturbado por la aparente familiaridad del aspecto y de los sonidos de los fenómenos naturales. Toda la naturaleza no sólo está viva sino que observa y parece querer hablar, al menos al poeta. "El tallo de hierba", dice Hugo, "vibrando con una eterna emoción, / se acostumbra y familiariza conmigo", (67) y Nerval proviene que se oculta "en el muro ciego una mirada que te espía". (68) El primer cuarteto de "Correspondencias" encuentra muchos ecos simpáticos en Darío, particularmente en el discurso de Quirón en el "Coloquio de los centauros":

*las cosas
tienen raros aspectos, miradas misteriosas;
toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;
.....
el vate, el sacerdote suele oír el acento
desconocido; a veces anuncia el vago viento
un misterio, y revela una inicial la espuma
o la flor; y se escuchan palabras de la bruma.*
(V, 796).

La semejanza no sólo de ideas sino de términos:

"Correspondencias"

dejan salir
confusos
palabras
símbolos
observan, miradas

"Coloquio de los centauros"

enuncia, revela, oír, se escucha
vago, desconocido
acento, palabras
cifra, inicial
aspectos, miradas

La vida del hombre no sólo está íntimamente relacionada con la de la naturaleza, sino que puede haber adquirido, en una anterior encarnación, la forma de un mineral, de un vegetal o de un animal. Lo que Grineo proclama de que: "he visto, entonces, raros ojos fijos en mí" (V, 801), el propio Darío lo expone cuando describe en epitafio a Mallarmé como "la sospecha o la seguridad de existencias anteriores, al sentir . . . sensaciones, visiones . . . familiares o misteriosos espectáculos". (IV, 916).

La teoría de la transmigración de las almas, el recuerdo de previas existencias y la consecuente familia-

ridad de los fenómenos, todo sugiere una concepción cíclica de la vida. La noción de revolución, como nos señala Octavio Paz, "significa regreso o vuelta, tanto en el sentido original de la palabra — giro de los astros y otros cuerpos — como en el de nuestra visión de la historia", y es característico del **Modernismo** en general y de la visión de Darío del mundo en particular. Esto es lo que se significa en parte, creo yo, en la expresión "círculo enigmático" de "La tortuga de oro . . ." (V, 1311). El mismo motivo de "la esfera que gira" está presente en la "esfera" del verso de "Toast" que encabeza este capítulo (V, 1292). Es uno de los cuatro términos clave que expresan la visión dariana del mundo. Con "armonioso" y "ritmo" implica los conceptos de armonía y ritmo, que es la base de la visión pitagórica del mundo, la música de las esferas, la unicidad e integridad del universo y la teoría de la reencarnación.

Sin embargo, todos estos tres términos están igualmente asociados estrechamente con el término "enigma", una de las varias voces usadas por Darío para sugerir el misterio y aparente inescrutabilidad del mundo, y al cual hemos aludido en la anterior discusión de la idea de metempsicosis. La visión dariana del mundo como un vasto enigma o red de signos y jeroglíficos y su relación con él, será el tema del siguiente capítulo.

NOTAS :

1. Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, Everyman Library, No. 278 (Londres, 1908), p. 317. Darío sintió gran admiración por Carlyle y a menudo se refiere a él en sus obras en prosa. Es casi seguro que Darío conocía este pasaje, sea en el original sea en la cita del ensayo de Brunetiere, *Revue des Deux Mondes*, 1888. También cita a Carlyle en el *Mercur de France*, 1895, Edmond Barthélémy, a cuya "obra maestra" sobre Carlyle se refiere Darío en "La prensa francesa", I, 343. Ver además: A. G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France* (Oxford, 1950), pp. 167-168.
2. Víctor Hugo cristaliza este pensamiento de las observaciones de Carlyle, cuando exclama: "La música está en todo" y prosigue apostrofando a todas las formas de vida: "Vosotros sois la armonía y la música misma", "Ecrit sur le plinthe d'un bas-relief antique" (Escrito sobre el plinto de un bajorrelieve antiguo). *Las Contemplaciones* (París, Garnier, 1962), p. 123.
3. F. M. Cornford, "Science and Mysticism in the Pythagorean Tradition", *Classical Quarterly*, XVI (1916), 139, 142.
4. Cornford, 143.
5. Tal vez el término musical más frecuentemente usado por Darío. He aquí algunos ejemplos de la variedad de contextos en los cuales aparece: "el hada Armonía V, 765; "harmoniosa floresta", I, 69; "sacra Armonía", V, 850; "mar armonioso", V, 919; "locura armoniosa", V, 926; "armoniosa orilla", V, 1059; "verso torrente de armonía",

- V, 1187; "ideal de la armonía", V, 1338; y "ala de armonía", V, 1345.
6. Cornford, 143.
 7. "Yo soy aquél . . . ", V, 864. Compárese con Hugo: "Así se cumplió la génesis de la gran nada de donde nace el gran todo" "Les mages" (Los magos), "Las Contemplaciones, p. 318.
 8. Edouard Schuré, **Les grands initiés**, 140a. edición (París, 1943).
 9. Schuré, p. 278.
 10. Schuré, p. 279.
 11. Schuré, p. 324. Comparar con Hugo: "Dios, triple fuego, triple armonía", "Los magos", **Las Contemplaciones**, p. 316.
 12. Octavio Paz, **Cuadrivio** (México, 1965), p. 58.
 13. "La casa de las ideas", I, 457.
 14. José Vasconcelos, **Pitágoras** (La Habana, 1916), p. 7. La "teoría del ritmo" que presenta esta obra será particularmente relevante en el capítulo IV.
 15. **Cuadrivio**, pp. 27, 29.
 16. "Toast", V, 1292; "Cleopompo y Heliodemo", V, 931; "Helios", V, 885.
 17. Por ejemplo: "Nuestro cráneo guarda el vibrar/ de tierra y sol", "Poema del otoño", V, 1057.
 18. **Les grands initiés**, p. 331.
 19. "Science and Mysticism . . . ", 142.
 20. **Les grands initiés**, p. 331. Hugo describe el mismo principio como "El número donde todo está contenido", "Los magos", **Las Contemplaciones**, p. 304.
 21. **Pitágoras**, p. 29. Despertó la curiosidad de Nerval el siguiente pasaje de las **Reveries** de Senancour, que cita en el **Almanaque cabalístico para 1850**: "El número . . . nuestros diccionarios definen el número como una colección de unidades; de suerte que la unidad, que es el principio de todos los números, se convierte en extranjera al término que la expresa . . . El número es el principio de toda dimensión, de toda armonía, de toda propiedad, de toda suma. Es la ley del universo organizado". **Obras** (París, Gallimard, 1956), II, 1507.
 22. **Cuadrivio**, p. 28.
 23. V, 1424, Hugo exclama en "Lo que dice la boca de sombra": ¡Oh! ¡cómo van a cantar todas las armonías! ", ¡cuando Dios "haga volver entre los arcángeles universales/ a los parias universales". **Las Contemplaciones**, pp. 344-345.
 24. Plutarco cuenta que durante el reinado de Tiberio un barco de pasajeros encalló cerca de la costa de las islas de Paxi. Una gran voz se oyó llamando a un cierto Thamus, diciéndole que el dios Pan había muerto. El emperador ordenó una investigación, pero no se encontró una explicación satisfactoria. En la leyenda cristiana, el incidente está asociado con el nacimiento de Cristo." **Oxford Companion to Classical Literature**. (Oxford, 1937), p. 304.
 25. V, 968. Darío creía ciertamente que la fuerza dadora de vida que encarnaba Pan no se había agotado: "Aún se oye el eco de la flauta que dio al mundo / con la música pánica vitalidad divina", "Valldemosa", V, 1127.
 26. Federico Nietzsche, **El Nacimiento de la Tragedia**, versión inglesa de Oscar Levy (Nueva York, Russell and Russell, 1964).
 27. Ver Jean Richer, **Gerard de Nerval et les doctrines ésotériques** (París, 1947), pp. 55-157.
 28. **Las flores del mal**. (París, Garnier, 1961), p. 26.
 29. **Obras completas** (París, Gallimard, 1945), p. 33.
 30. "Después del diluvio", **Obras** (París, Garnier, 1960), p. 254.
 31. "Diálogo de una mañana de año nuevo", **Poesías completas** (Madrid, Aguilar, 1954), p. 1112, Octavio Paz apunta lo mismo en **Cuadrivio**, p. 29: "La figura misma de Cristo no es sino una de las formas en que se manifiesta el Gran Ciclo".
 32. "Yo soy aquél . . . ", V, 864, donde Darío "juntaba a la pasión divina/ una sensual hiperestesia humana".
 33. **El Nacimiento de la Tragedia**, p. 187.
 34. Comparar estos versos de "En las constelaciones", V, 1347, donde Darío confiesa que "se han confundido en el alma mía / el alma de Pitágoras con el alma de Orfeo".
 35. **Los grandes iniciados**, p. 421.
 36. **República** (Nueva York, Viking Press, 1948), pp. 449-450. Versión inglesa.
 37. **Los grandes iniciados**, p. 423.
 38. **Obras**, II, 1195-96. Ver también Richer, pp. 135-136.
 39. **Cuadrivio**, p. 28.
 40. **On the Principles of Genial Criticism concerning de Fine Arts**, en Walter Jackson Bate, **Criticism: the Major Texts** (Nueva York, 1952), p. 370. Ver también la p. 373, donde Coleridge agrega: "La definición más certera, pues, de la belleza, así como la más antigua, es la de Pitágoras: LA REDUCCION DE LO VARIO A LO UNO, como fue finalmente expresado por el sublime discípulo de Ammonio, del cual puede ofrecerse, tanto como paráfrasis como colorario: El sentido de la belleza subsiste en la intuición simultánea de la relación de las partes, unas con otras, como de cada una con el todo . . . "
 41. "Science and Mysticism . . . ", pp. 142-143.

42. **Las contemplaciones**, p. 158. Ver también p. 147: "Cada creatura/ es toda la creación".
43. **Los grandes iniciados**, p. 326.
44. **Las flores del mal**, p. 13. Uno de los "vivientes pilares de Baudelaire ocurre también en "La canción de los pinos", V, 1008, donde se atribuye a los pinos "gestos de estatuas, de mimos, de actores" y un "aire de monjes".
45. Ver Schuré, p. 323: "La enseñanza moral (de Pitágoras) preparaba para la enseñanza filosófica. Pues las relaciones que se establecían entre los deberes sociales y las armonías del cosmos, hacían presentar la ley de analogías y correspondencias universales. En esta ley reside el principio de los misterios, de la doctrina oculta y de toda filosofía".
46. Paz, **Cuadrivio**, p. 28.
47. "El salmo de la pluma", V, 1217. El monstruo, de acuerdo con Paz, es el "signo viviente del ayuntamiento cósmico", **Cuadrivio**, p. 59.
48. **Cuadrivio**, p. 28.
49. **Las contemplaciones**, p. 325.
50. **Obras**, I, 38-39. El poema completo es como sigue:
- ¡Hombre! , libre pensador, te crees el solo pensador
en este mundo, donde la vida brota en toda cosa:
de las fuerzas que tienes, tu libertad dispone,
pero de tus ideas el universo está ausente.*
- Respeto en la bestia un espíritu actuante . . .
Cada flor es un alma que de natura brota;
un misterio de amor en el metal reposa:
todo es sensible; ¡y todo sobre tu ser, omnipotente!*
- Teme en el muro ciego una mirada que te espía:
a la materia misma un verbo está agregado . . .
No lo hagas servir para un uso impío.*
- A menudo en el ser obscuro habita un Dios escondido;
y, como un ojo naciente cubierto por sus párpados,
un puro espíritu se acrece bajo la corteza de las piedras.*
- Para un comentario sobre este poema, ver Jean Richer, **Nerval: expérience et création** (París, Hachette, 1963), pp. 258-264. Para comentarios sobre los **Versos dorados**, de Pitágoras, ver Vasconcelos, **Pitágoras**, p. 59, y Georges Méautis, **Le livre de la sagesse pythagoricienne** (París, 1938).
51. V, 796. Ver también "Vida de las abejas", I, 470, donde Darío se refiere a "lo que llamaríamos el alma de esas cosas tan amables y encantadoras que representan como la gracia femenina en el mundo de las plantas."
52. V, 1007. En "Lo que encontré en la montaña de oro", IV, 898, Darío afirma que "en el tronco del árbol habita . . . un corazón".
53. "Lo que dice la boca de sombra", pp. 348-349.
54. **Los grandes iniciados**, pp. 348-349.
55. Arturo Marasso, **Rubén Darío y su creación poética**, (Buenos Aires, 1954), pp. 68-104.
56. "Escrito sobre un ejemplar de la Divina Comedia". **Las contemplaciones**, p. 87.
57. **Los grandes iniciados**, pp. 363-364.
58. Hugo expresa similar teoría acerca del alma en "Lo que dice la boca de sombra", **Las contemplaciones**, p. 87.
- El alma cuya negrura la arroja del firmamento
desciende en grados diversos de castigo
según que más o menos la obscuridad la gane.*
59. Semejante explicación sirve para la aparente contradicción acerca de la creencia en un universo enteramente animado que aparece en los versos primeros de "Lo Fatal", V, 940:
- Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura, porque ésa ya no siente.*
- Un punto de vista más ortodoxo se expresa en "Pisa", III, 542), donde Darío pregunta:
- "Alma que te has nutrido de desconocida savia, q u e
has encontrado aquí un refugio inesperado para el
viaje de las futuras ascensiones, ¿no te sientes como
un íntimo anhelo y como una vivificante invasión
de sangre pura y flamante?"*
60. **Los grandes iniciados**, p. 351.
61. **Obras**, II, 202. De acuerdo con Richer, p. 43, Nerval estaba "a su gusto en este país . . . donde todo el mundo creía en los espíritus y en la virtud mística de los números; donde se cuentan maravillosas historias de magia, de dobles y de reencarnaciones."
62. **Obras**, I, 174-175.
63. **Gerald de Nerval et les doctrines ésotériques**, pp. 172, 175 y 178.
64. "XXVII", **Las contemplaciones**, p. 50.
65. **Obras**, I, 175.
66. **Las flores del mal**, pp. 20 y 13.
67. "XXVII", **Las contemplaciones**, p. 50.
68. **Obras**, I, 39. Grineo, en el "Coloquio de los centauros", V, 801, se queja: "He visto, entonces, raros ojos fijos en mí", y Darío pregunta en "Sueños", V, 1318: "¿Qué murmuran estas hojas/ del pinar en español?"
69. **Cuadrivio**, p. 22.
- Comparar esta misma imagen en Hugo, que aprendía a "leer en este jeroglífico enorme: el universo", "Escrito en 1846", **Las contemplaciones**, p. 197.